

# ВОСТОЧНЫЕ границы модерна: от Японии до Туркестана

О. С. ДАВЫДОВА

Научно-исследовательский институт  
теории и истории изобразительных  
искусств Российской академии  
художеств, 119034, Москва, Россия  
davydov-olga@yandex.ru

## Аннотация

Статья посвящена комплексному анализу особенностей восприятия «Востока» художниками второй половины XIX — начала XX века в процессе формирования новых эстетических и пластических качеств творческой парадигмы модерна. С этой целью выделены восточные историко-культурные регионы, максимально самобытные по своему влиянию на интерпретационный метод художников зарождавшихся модернистских течений. Будучи изначально подготовленным внешними социально-политическими обстоятельствами, интерес к определенным восточным ареалам имел внутренние причины, обусловленные художественными задачами. На интернациональном уровне генезис поэтических аспектов в трактовке реальных мотивов, начавшийся в романтизме, органично совпал с открытием западной цивилизацией художественных достижений Японии, увлечение которой привело к качественно новому пониманию возможностей визуального языка в творческой практике рубежа XIX–XX столетий. Однако в контексте истории отечественного искусства мастера русского модерна, на разных стадиях его развития, имели не только общеевропейские, но и свои духовные и географические восточные ориентиры, такие как Византия, Кавказ и Туркестан. Именно на примере синтеза образных влияний вышеназванных культур в данном исследовании выявлена специфика ориентализма в искусстве эпохи модерна как сложного многогранного феномена, в основе которого лежал поэтический императив творчества.

**Ключевые слова:** история изобразительного искусства второй половины XIX — начала XX века, модерн, модернизм, Восток, Запад, Россия, ориентализм, Япония, Византия, Кавказ, Туркестан, Самюэль (Зигфрид) Бинг, Виктор Борисов-Мусатов, Михаил Врубель, Павел Кузнецов

# eastern borders of art nouveau: from japan to turkestan

OLGA S. DAVYDOVA

The Research Institute of Theory and History  
of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,  
119034 Moscow, Russian Federation  
davydov-olga@yandex.ru

**Для цитирования:** Давыдова О. С. Восточные границы модерна: от Японии до Туркестана // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 100–129

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-100-129

## Abstract

The article is devoted to the complex analysis of the peculiarities of the perception of the “East” by artists of the second half of the 19th — early 20th century in the process of formation of new aesthetic and visual qualities of the creative paradigm of Art Nouveau. For this purpose, we have identified the Oriental historical and cultural regions that were as distinctive as possible in their influence on the interpretive method of the artists of the emerging modernist movements. Initially prepared by external socio-political circumstances, the interest in certain eastern areas had internal reasons determined by artistic tasks. At the international level, the genesis of poetic aspects in the interpretation of real motifs, which began in Romanticism, organically coincided with the discovery by Western civilization of the artistic achievements of Japan, the fascination with which led to a qualitatively new understanding of the possibilities of visual language in the art of the turn of the nineteenth and twentieth centuries. However, in the context of the history of domestic art, the masters of Russian Art Nouveau, at different stages of its development, had not only pan-European, but also their spiritual and geographical eastern reference points, such as Byzantium, the Caucasus and Turkestan. It is on the example of the synthesis of figurative influences of the above-mentioned cultures in this study revealed the specificity of Orientalism in the art of the Art Nouveau era as a complex multifaceted phenomenon, which was based on the poetic imperative of creativity.

**Keywords:** history of fine arts of the second half of the 19th — early 20th century, genesis of Art Nouveau, modernism, East, West, Russia, Orientalism, Japan, Byzantium, Caucasus, Turkestan, Samuel (Siegfried) Bing, Viktor Borisov-Musatov, Mikhail Vrubel, Pavel Kuznetsov

В изобразительном искусстве эпохи модерна понятие Восток — область многогранных толкований и интерпретационных подходов. Греция, Индия, Япония, Китай и Монголия, Турция, Персия, Палестина и Египет, исламизированные страны Африки, Средняя Азия и Кавказ — все эти страны и регионы, столь разные по своим культурным традициям, истории и географическим координатам, в образном контексте конца XIX — начала XX века с полным правом могут быть исследованы в связи с художественными аспектами развития ориентальной темы европейскими (в том числе и отечественными) мастерами. Никогда еще западная культура с такой добровольной очарованностью не желала быть похищенной Востоком (вспомним «Похищение Европы» (1910, ГТГ) В. А. Серова). Причина скрывалась в постепенно вызревавшем новом художественном мировосприятии, в котором решающее значение начинала играть «передача впечатления» [Грбарь, 1903, с. 10]. При этом в связи с историко-искусствоведческой проблематикой сразу стоит обозначить один важный момент: на трактовку восточных мотивов в живописи и графике интересующего нас периода большое воздействие оказывало то творческое направление, в русле которого развивался художник. Академизм, историзм, реализм, импрессионизм, символизм, модернистские течения начала XX века — все эти формально различные направления проецировали собственные эстетические критерии на те образные решения, которые создавались внутри них. Однако в качестве общей тенденции, берущей свой исток в романтизме и набирающей все большую и большую силу во второй половине XIX века, нельзя не отметить нараставшие поэтические настроения в понимании задач визуального языка, особенно в выражении тех мотивов и тем, которые были навеяны «сиянием дней Востока» [де Нерваль, 1912, с. 19]. Даже в связи с таким «вербалистом» натуральных восточных наблюдений (художником «новейшей геологической формации»<sup>1</sup>), каким был в русском искусстве Василий Верещагин<sup>2</sup>,

В. В. Верещагина среди его собственных произведений экспонировались и собранные им фотографии и этнографические коллекции. В собрании Верещагина входили снимки Самаркандских древностей, предметы декоративно-прикладного искусства Бухарского эмирата, Кокандского ханства, Туркмении, Ирана, Османской империи, Индии, Японии. В 1910 году в галерее Лемерсье (Москва) прошла локальная по отбору произведений из восточной коллекции мастера «Выставка картин и рисунков покойного художника В. В. Верещагина и собранной им коллекции японских предметов (принадлежащих вдове его Л. В. Верещагиной)» (см. [Выставка, 1910]).

1 Подобную характеристику документально-публицистическому творческому методу В. В. Верещагина дал Н. И. Крамской: «Лучше сказать, он объективен гораздо больше, чем человеку свойственно вообще. Та идея, которая пронизывает все его произведения, выходит из головы гораздо больше, чем от сердца. Словом, мы имеем дело с человеком новейшей геологической формации...» [Крамской, 1965, с. 241].

2 В Японии В. В. Верещагин побывал осенью 1903 года, посетив Токио и Никко. На Верещагина Япония произвела впечатление не только как на художника-интерпретатора, открыв новую страницу в его творчестве, но и как на коллекционера. 15 ноября — 12 декабря 1904 года в Санкт-Петербурге на посмертной выставке

«настаивавший на том», что он учился не в Париже<sup>3</sup>, а в Туркестане<sup>4</sup> и на Кавказе<sup>5</sup>, нельзя не отметить присущего его поздней пластической манере усиления поэтического потенциала в трактовке эмоционального строя произведений. Проявилось это качество прежде всего в поздней серии японских работ Верещагина 1903–1904 годов, в которых передача декоративно-пластической красоты образа доминирует над документальной точностью воссоздания реально увиденного, приближаясь этим к новым эстетическим принципам эпохи модерна (см., например, «Шинтоистский храм в Никко», 1903, ГРМ; «На прогулке», 1904, АНМИ; «Прогулка в лодке», 1903, ГРМ; и др.).

В развитии потребности выражения новых ассоциативно-пейзажных аспектов восприятия пространства (придающих ему многомерность смысловых прочтений), которая угадывается в поздних произведениях реалиста Верещагина и с еще более сознательной силой заявляет о себе в работах представителей других направлений (импрессионизма, неоромантизма, символизма, постимпрессионизма), роль искусства Японии была уникальной, чему посвящено немало страниц научных исследований (в частности см.: [Ламборн, 2007; Николаева, 1996; Познанская, 2006; Фар-Беккер, 2004; Штейнер, 2010; Japanomania, 2016; Tschudi-Madsen, 2013; Yoko, 2002]. Текстиль, керамика, бронза, ширмы и другие предметы интерьера, вырезанные из дерева и кости нэцкэ, кимоно, зонтики, веера и, наконец, гравюры, использовавшиеся первоначально в качестве оберточной бумаги, с середины 1850-х годов стали регулярно поступать на зарубежный рынок из Страны восходящего солнца, прервавшей свою самоизоляцию в 1853 году после 212-летнего периода закрытости от внешнего мира<sup>6</sup> (см., например, Клод Моне, «Японка. Камилла Моне в японском костюме», 1876, Музей изобразительных искусств, Бостон). Участие Японии во Всемирных выставках 1862 года (Лондон) и 1867 года (Париж) заложило основания для роста моды на художественную культуру этой страны по всей Европе и в Америке. Уже вскоре после закрытия лондонской выставки, в середине 1860-х годов, появилась серия работ Джеймса Уистлера, страстного поклонника и коллекционера предметов дальневосточного искусства, в которой художник на программном уровне интегрировал реминисценции японской культуры в новую поэтически ориентированную реальность искусства эпохи предмодерна. Так, например, картина Уистлера «Каприз в пурпурном и золотом

3 Во второй половине 1868 — начале 1869 года Верещагин работал в мастерской в Париже над живописными полотнами Туркестанской серии, в основу которой были положены этюды, созданные им во время его первой поездки в Среднюю Азию (с лета 1867 года по осень 1868) в качестве прикомандированного к Туркестанскому военному округу художника. С лета 1869 по осень 1870 года Верещагин совершил вторую поездку вглубь Туркестана через киргизские степи. С декабря 1870 года художник заканчивал работу над картинами Туркестанского цикла в Мюнхене.

4 Туркестанское генерал-губернаторство было учреждено в 1867 году, после присоединения к Российской империи части Центральной Азии, и включало в себя

две области — Сырдарьинскую с центром в Ташкенте, где находилась резиденция генерал-губернатора, и Семиреченскую с центром в городе Верном (ныне Алматы). В 1886 году территория получила название Туркестанский край. Понятие «Русский Туркестан» устойчиво использовалось в дореволюционной России, продолжая сохранять свое значение вплоть до середины 1920-х годов, когда произошло национальное государственное размежевание и были образованы советские республики на территории Средней Азии.

5 Слова Верещагина. Цит. по: [Лебедев, 1958, с. 63].

6 Торговые отношения между Японией и Россией, как и Великобританией, Францией и США, были установлены в 1855 году.

№ 2. Золотая ширма» (1864, Художественная галерея Фрира, Смитсоновский национальный музей искусства Азии, Вашингтон) рождает новую иллюзорную реальность на основе гармоничного синтеза пленивших европейское сознание символов японской культуры — кимоно, ширмы с изображениями мотивов из «Гэндзи-моноготари» («Повесть о Гэндзи», роман Мурасаки Сикибу, рубеж X–XI вв.), гравюр Хиросигэ, одну из которых рассматривает главная героиня. Асимметричный принцип построения пространства и лирико-поэтический характер цветовых решений, воспринятый Уистлером от этого мастера (в частности, от его серии «100 знаменитых видов Эдо»), повлияли и на пейзажные принципы творчества американского художника (классический пример — «Ноктюрн: голубое и золото — старый мост Баттерси», 1872–1875, Галерея Тейт, Лондон). Примечательно, что именно интерес к поэтике творчества Уистлера стал одним из тех источников, который открыл ценность японского искусства и для русских художников. Анна Остроумова-Лебедева, например, занимавшаяся в парижской мастерской художника в 1898–1899 годах, писала, что именно Уистлер «первым из художников внес в европейское искусство японскую культуру: тонкость, остроту и необыкновенную изысканность и оригинальность в сочетании красок» [Остроумова-Лебедева, 2003, с. 161].

Не умаляя роли других источников влияния, в том числе и восточных, следует отметить, что «японская мания», как охарактеризовал это явление художественный критик и писатель, член «Братства прерафаэлитов» Уильям Майкл Россетти [Tschudi-Madsen, 2013, p. 188], на рубеже XIX–XX веков привела к качественно новому, творчески переосознанному выражению интереса к искусству Японии, повлияв не только на визуальную философию модерна, но и на его наименование. Французский вариант названия стиля — *Art Nouveau* — закрепился<sup>7</sup> за ним после открытия коллекционером, маршаном и пропагандистом японского искусства Самюэлем (Зигфридом) Бингом одноименной галереи *L'Art Nouveau*, также известной как *Maison de L'Art Nouveau* (Дом Нового искусства) по парижскому адресу улица Прованс, 22 (существовавшие с 1878 года магазины восточных предметов Бинга, пер-

<sup>7</sup> Следует отметить, что в становлении словосочетания «новое искусство» (*l'art nouveau*) в качестве понятия, связанного с современным последней decade XIX века реформаторским движением в области художественного творчества, которое отличалось в своих мотивировках от устаревших академических ориентиров и было отмечено стремлением к синтезу искусств, в 1880-х годах определенную роль сыграл бельгийский журнал *L'Art Moderne* (*L'Art moderne: Revue critique des arts et de la littérature*, «Современное искусство. Критическое обозрение искусств и литературы», Брюссель, 1881–1914). Уже в первый год издания на страницах журнала начинает вырабатываться комплекс идей *l'art nouveau*. Однако решающее значение в этом контексте сыграли несколько выпусков 1884 года, прежде всего шестой номер от 10 февраля, в котором вышла статья под названием «Выставка Двадцати. Молодое искусство.

Статья первая» (*L'exposition des XX. L'Art jeune. Premier article*). В ней представители «нового искусства» (*l'art nouveau*) были напрямую связаны с участниками первой выставки *Les XX* — «Группы Двадцати» (группа «XX», «Общество XX»), основанной 28 октября 1883 года (секретарем группы стал Октав Маус; предположительно, автор вышеуказанных статей). Подробнее см.: [Pas d'auteur, 1884a, p. 42; Pas d'auteur, 1884b; Pas d'auteur, 1884c]. Среди членов-учредителей и участников выставок «Группы Двадцати», ставивших своей целью «расширить человека через эмоцию», воплотить, «как поэты», «тайную душу предметов» [Pas d'auteur, 1884c, pp. 73–74], было немало поклонников японского искусства, которое воспринималось как реальный источник для визуальных образов, связанных с невидимой областью переживаний и воображением (в частности, Тео Ван Рейссельберге, Джеймс Энсор, Фернан Кнопф и др.). Подробнее см.: [Yoko, 2002].

вый из которых назывался *La Porte Chinoise* (Китайские ворота), находились на перпендикулярно расположенных улицах — Шоша, 19, и Прованс, 22). Галерея Бинга, ставшего страстным собирателем и популяризатором дальневосточного искусства после путешествия в Китай и Японию в 1875 году, была одним из тех мест, где можно было не только приобрести, но и просто ознакомиться с художественной культурой Японии. Кроме того, Бинг выступал как организатор выставок японской ксилографии, автор статей в каталогах и периодике, а с 1888 по 1891 год он издавал собственный журнал *Le Japon artistique* (*Le Japon artistique: documents d'art et d'industrie*, «Художественная Япония: документы по искусству и промышленности»). Вышедший на французском, английском и немецком языках и имевшийся в собрании многих художников (например, его наличие выявлено в библиотеке Аксели Галлен-Каллела, сыгравшего одну из ведущих ролей в развитии символизма в Финляндии) журнал внес заметный вклад в расставление новых эстетических акцентов, нашедших полноценное отражение в зарождавшемся стиле модерна. В первом из 36 выпусков была размещена программная статья Бинга, в которой обозначен характерный вектор творческих поисков, лежавших в основании нового интернационального стилистического феномена — стремление обрести абсолютную гармонию времен через визуализацию поэтического взгляда на природу. «*Неизвестное*, казалось, уже исчезло навсегда, когда вдруг рухнули барьеры, за которыми небольшая группа островитян ревностно скрывала свою долгую эстетическую автономию»<sup>8</sup> [Bing, 1888, p. 5], — писал Бинг в первом номере журнала, намечая главный контрапункт внутренних симпатий своих современников, искавших новых точек отсчета в размышлениях о методе творчества японских мастеров: «...постоянный руководитель, указаниям которого он (японский художник. — О. Д.) следует — природа; она — его единственный учитель; почитаемый учитель, чьи наставления являются неиссякаемым источником, из которого он черпает свое вдохновение. Он предается ей с наивной пылкостью, которая отражается во всех произведениях и придает им характер абсолютной, глубоко трогающей искренности. Если японец обнаруживает в себе тягу к такому чистому идеалу, то это объясняется прежде всего двойственностью его темперамента. Японский художник одновременно и восторженный поэт, движимый великими зрелищами природы, и внимательный и дотошный наблюдатель, умеющий удивляться тайнам бесконечно малого. Геометрию он любит изучать, вглядываясь в паутину; следы, оставленные на снегу птичьей лапой, при желании подсказывают орнаментальный мотив; стремясь передать изгибы извилистой линии, он неизбежно будет черпать вдохновение в прихотливых меандрах, которые ветерок рисует на поверхности воды. Одним словом, он убежден, что природа заключает в себе первичные элементы всего сущего, и, по его мнению, в творении нет ничего, вплоть до крошечной травинки, что не было бы достойно найти свое место в высоких концепциях искусства» [Bing, 1888, p. 7].

<sup>8</sup> Здесь и далее перевод с фр. яз. — О. Д.

Неудивительно, что японское искусство оказалось интуитивно созвучным тем внутренним ориентирам, которые вырабатывались в искусстве рубежа XIX–XX столетий. Метафорически обобщая, можно сказать, что «„декадент“ Хокусай» [Рерих, 1914, с. 244], как назвал японского мастера Николай Рерих в статье 1906 года, оказался близок европейским декадентам эпохи модерна. Озвученный Бингом «урок японского искусства» восприняли не только в странах Западной Европы, но и в России. Кстати, в парижской галерее Бинга бывали и русские художники и коллекционеры (например, А. Н. Бенуа, И. Э. Грабарь, князь С. С. Щербатов, княгиня М. К. Тенишева и др.). Большое влияние на рост интереса к японскому искусству оказало увлечение русскими и европейскими художниками сочинениями Эмиля Золя<sup>9</sup> (вспомним «Портрет Эмиля Золя» (1868, Музей Орсе), на котором Эдуард Мане, страстный поклонник японского искусства, окружил писателя предметами этой страны) и братьев Жюля и Эдмона де Гонкуров, высоко ценивших японское искусство, что нашло отражение как в их личном собрании гравюр, так и в романах<sup>10</sup> и специальных исследованиях, в частности, в первой монографии Эдмона де Гонкура о японском художнике «Утамаро», опубликованной в 1891 году, или в его же книге 1896 года «Хокусай».

«Японизм», пользуясь термином, введенным в 1872 году в употребление французским критиком Филиппом Бюрти<sup>11</sup>, стал интернациональной кульминацией эстетического интереса европейских художников к Дальнему Востоку — тем увлечением, которое на рубеже XIX–XX столетий очевидным образом повлияло на пластические принципы формообразования как в живописи модерна, так и в графике. Пробуждение интереса художников к эстетическим возможностям этого вида искусства на основе изучения японской классической гравюры на дереве XVII–XIX веков, получившей название укиё-э («образы изменчивого мира», «образы повседневности», «картинки быстротекущего мира»), сопровождалось коллекционированием произведений японских мастеров и устройством выставок. Все вместе это привело к обогащению образной и технической сторон европейского искусства, что пронизательно отмечали уже современники процесса: «Без японцев нельзя себе представить... в сущности добрую половину современного искусства», — писал Игорь Грабарь на страницах «Мира искусства» [Грабарь, 1902, с. 31]. В 1887 году Винсент Ван Гог организовал небольшую выставку укиё-э в кафе Le Tambourin<sup>12</sup>. В мае 1888 года Самюэль Бинг выставил японские гравюры в своей галерее на улице Прованс. В том же году

<sup>9</sup> См., например, роман Золя 1883 года «Дамское счастье», а также подготовительные материалы к нему (1881–1882).

<sup>10</sup> См., например, авторское предисловие Эдмона де Гонкура к роману «Шери» (1884), стимулировавшее увлечение японской гравюрой Винсента Ван Гога, который читал роман в Антверпене в 1885 году. В нем Гонкур писал о революционном значении открытия японской гравюры для западной оптики, упоминая, в частности, и виденный им с братом в 1860-м году альбом в лавочке Бинга «Китайские ворота». См.: [Goncourt, 1884, pp. XV–XVI].

<sup>11</sup> Подробнее см.: [Burty, 1872a; Burty, 1872b; Burty, 1872c; Burty, 1872d; Burty, 1872e; Burty, 1873]. Окончательное закрепление понятия *Japonisme* как термина, характеризующего особое течение в европейской (прежде всего французской) культурной жизни второй половины XIX века, произошло в статье Бюрти «Япония древняя и Япония современная», посвященной Всемирной выставке 1878 года [Burty, 1878].

<sup>12</sup> О влиянии на поэтику творчества Ван Гога японской гравюры см.: [van Tilborgh, 2009].

в Париже «Общество Черного и Белого» (Société de Noir et Blanc), целью которого было развитие и популяризация графического искусства, включило японский раздел в свою проводимую раз в два года выставку, выделив два зала общего павильона на Елисейских Полях под гравюры и живопись (кикемоно) Хокусая, Хиросигэ, Утамаро, Хиرونобу и других мастеров (подробнее см.: [Catalogue illustré, 1888; Yoko, 2002, p. 114]). В 1890 году с 25 апреля по 3 мая в Школе изящных искусств в Париже Самюэль Бинг показал знаковую по своему масштабу и качеству выставку из 725 листов японской графики и 428 иллюстрированных книг. В 1893 году в Санкт-Петербурге состоялась «Выставка предметов, вывезенных Наследником Николаем Александровичем из путешествия на Восток в 1890–1891 гг.», среди экспонатов которой были индийские, китайские и японские предметы декоративно-прикладного и изобразительного искусства. Спустя три года с успехом прошла первая в России «Выставка японской живописи», в основе которой лежала коллекция морского офицера Сергея Николаевича Китаева<sup>13</sup>: в декабре 1896 года она была продемонстрирована в залах Академии художеств в Санкт-Петербурге [Указатель, 1896]; в феврале 1897 года — в Историческом музее в Москве. В 1903 году в рамках сменной экспозиции выставочного проекта «Современное искусство»<sup>14</sup> (Санкт-Петербург) были показаны старинные японские гравюры из собрания Игоря Грабаря, Сергея Щербатова, Александра Бенуа, Константина Сомова, Мстислава Добужинского и Сергея Китаева (после выставки вышла первая на русском языке работа Грабаря о японской ксилографии [Грабарь, 1903]). Вообще, стоит отметить, что в Россию увлечение японским искусством пришло позже, чем в Великобританию или Францию<sup>15</sup>. «Русская» япономания охватывает период с 1890-х по 1910-е годы, причем развивается она главным образом в артистическом кругу под влиянием интересов художников, учившихся или практиковавшихся в Париже или Мюнхене и связанных в своих работах с образными критериями и пластическими принципами модерна. И все же, несмотря на то что культ Дальнего Востока в Россию, вопреки ее географическому положению, проник медленнее, чем в Европу и Америку, творческая практика художников конца 1880-х — начала 1890-х годов не позволяет упрощенно взглянуть на эту ситуацию, требующую отдельного комплексного анализа. Так, орнаментальная стихия декоративно-прикладного искусства дальневосточных стран не оставляла безучастным Врубеля уже в ранний киевский период его творчества (например, акварель «Деталь китайской парчи», 1886, НМ «Киевская картинная галерея»). Хотя в целом интерес этот действительно не имел специфических внутренних мотивировок, отражая присущую Врубелю способность вдохновляться декоративными качествами предметов и нося общий эстетический характер, связанный с символистским настроением на постижение «ауры» старинных вещей через романтическое соприкос-

<sup>13</sup> Информацию о судьбе коллекции С. Н. Китаева, в том числе и источниковедческую, см.: [Штейнер, 2010].

<sup>14</sup> Подробнее см.: [Щербатов, 2000, с. 178–182].

<sup>15</sup> Основные этапы на пути освоения японского искусства в России см. главу «Японские влияния в русском искусстве рубежа веков» в книге: [Николаева, 1996, с. 357–376].

новение с эстетикой Востока (что не умаляет значения подобного подхода, направлявшего мастеров модерна к синтетичному восприятию мотивов, более того — к идее синтеза искусств). С некоторой долей условности к «японизирующим» стилизациям Врубеля можно отнести его «Декоративный мотив с белыми водяными лилиями» (1890-е, Музей-заповедник «Абрамцево»), как это сделала Н. С. Николаева<sup>16</sup>, однако данное сближение основано скорее на тех интернациональных иконографических влияниях, которые воздействовали уже не через Японию, а непосредственно через новую визуальную лексику модерна.

Возможно ситуация, при которой в России конца XIX века япономания не достигла массовых промышленных масштабов, сыграла только на пользу сохранению высокого творческого и знаточеского отношения к культурным достижениям этой страны. Прежде всего, оно поддерживалось художниками и критиками круга «Мира искусства»<sup>17</sup>, среди которых коллекционерами японской гравюры были К. А. Сомов, А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, С. П. Яремич, В. Я. Курбатов, князь С. Щербатов, В. Э. Грабарь, И. Я. Билибин, С. В. Лебедев и, конечно, А. А. Остроумова (после замужества в 1905 году — Остроумова-Лебедева), коллекция которой насчитывала 98 станковых ксилографий и 14 книжек с текстами и рисунками. Е. Е. Лансере в 1902–1903 годах даже совершил «восточное» путешествие по Сибири, Манчжурии и Японии, чем усовершенствовал профессиональное понимание оригинальных особенностей поэтики укиё-э. В подобном увлечении Японией сказывался не столько внешний этнографический интерес, сколько желание более глубокого постижения артистических закономерностей образного мира городских художников среднего (1765–1804), позднего (1804–1867) периодов Эдо и периода Мейдзи (1868–1912).

Изысканная мода на дальневосточную культуру, распространенная в интернациональных артистических кругах эпохи модерна, проявлялась во внешних элементах обихода художников, повлияв на развитие эстетизма — направления 1890-х — начала 1900-х годов, связанного с романтико-символистским движением в области осмысления предметного мира. Его ярчайшим представителем был Оскар Уйальд, творчество которого, как и близкого ему по духу Обри Бёрдсли, находило немало пламенных последователей в России (здесь стоит вспомнить не только публикации журналов «Весы» и «Золотое руно», но и произведения таких художников, как Н. П. Феофилактов или М. А. Дурнов<sup>18</sup>. Весьма оживленно характер происходивших на рубеже XIX–XX веков метаморфоз описал Андрей Белый: «...та же “старая Москва”, в два-три года переокрасившая свои особняки под цвет “стиль-нуво”, переокроившая пиджаки в смокинги “а-ля Уайльд”, а платья —

16 В книге Н. С. Николаевой работа названа «Кувшинки» [Николаева, с. 365, 369].

17 См., например, авторское предисловие Эдмона де Гонкура к роману «Шери» (1884), стимулировавшее увлечение японской гравюрой Винсента Ван Гога, который читал роман в Антверпене в 1885 году. В нем Гонкур

писал о революционном значении открытия японской гравюры для западной оптики, упоминая, в частности, и виденный им с братом в 1860 году альбом в лавочке Бинга «Китайские ворота». См.: [Goncourt, 1884, pp. XV–XVI].

18 См. подробнее: [Давыдова, 2019].

в шелковые хитоны “а-ля Боттичелли”» [Белый, 1990, с. 125]<sup>19</sup>. Напрямую о Японии в этом пассаже не упоминается, однако увлеченность японским искусством не уступала культу Боттичелли. Известно, например, что, вернувшись из Парижа в Саратов летом 1898 года, Борисов-Мусатов привез с собой гравюры Хокусая и Утамаро, которые развесил по стенам своей саратовской мастерской рядом с репродукциями «Весны» (1481–1482, Галерея Уффици, Флоренция) Сандро Боттичелли, его же луврской фрески (вероятнее всего, «Венера и Грации преподносят подарки девушке», 1483/1485, Музей Лувра, Париж) и «Святой Женевьевы, смотрящей на ночной Париж» (1898, Пантеон, Париж) Пьера Пюви де Шаванна. На Борисова-Мусатова образный строй японских гравюр воздействовал прежде всего в лирико-поэтическом ключе, близком внутренним основам эстетики укиё-э. Неслучайно, например, можно обнаружить схожие музыкально-пластические черты (настроение, пейзажный мотив, плавный ритм движения фигуры, ее немного изогнутый, S-образный абрис, поза) между поэтикой вишневого сада «Весны» (1898, ГРМ) Борисова-Мусатова и лирико-философским складом визуального образа «Вечернего цветения вишни» Тоёхара Тиканобу (из серии «Девушки замка Тиёда», первая часть триптиха, 1896, ГРМ, ранее — собрание А. А. Остроумовой-Лебедевой) и «Тенью замка» Миягава Сютэй (1898, ГРМ, ранее — собрание А. А. Остроумовой-Лебедевой) (Ил. 1, 2). Одно из ключевых понятий искусства символизма — «Вечная женственность» — находило дополнительные источники для своего художественного роста в утонченных жанрах японской графики и живописи «бидзин-га» (красавицы), «фукэй-га» (пейзажи) и «катё-га» (цветы и птицы). Сложно сказать, видел ли Борисов-Мусатов упомянутые выше работы, однако общие образно-стилистические тенденции проступают в произведениях русского и японских художников на уровне поэтической парадигмы восприятия времени, в которой большую роль играла сила одиночества, воля к отрешению, концентрирующая сознание на маленькой паузе внешнего, но не внутреннего замирания. Описывая свой жизненный ритм весной 1898 года во французском местечке Массе (Massay), Борисов-Мусатов отмечал черты, сближавшие его мироощущение с созерцательно-поэтическими аспектами восточного искусства: «Утром, когда солнце уже высоко, я ухожу по одной дороге по направлению в Вотань [совр. Ватан, Vatan. — О. Д.], километра за два. Там никого нет, а есть только срубленное дерево, на которое я сажусь и принимаю позу Будды. Где-то у дороги жаворонок поет бесконечную песню, да шумит по траве ветер. Телеграфный столб гудит какую-то бесконечную мелодию. Вероятно, этот столб навел Вагнера на изобретение его бесконечных мелодий. / Я смотрю на облака, которые копятя на горизонте, и начинаю думать о бесконечном»<sup>20</sup>.

19 Примечательно, что массовое приобщение к японскому искусству в России также давало о себе знать, доходя порой до утрированных примеров с элементом гротеска и пародии. Представление о них можно составить, вспомнив, например, «Японеску» поэта Серебряного века, проницательного искусствоведа Юлиана Павловича Анисимова, публиковавшегося под псевдонимом

Юлиан Сиренев: «Ладья месяца / плывет / в озере. / И взор мой / плывет / в той ладье. / Я вижу голубое небо, / голубое / опрокинутое озеро. / Ладья месяца / плывет / в озере. / И взор мой / уселся и плывет / в той ладье» [Сиренев, 1919].

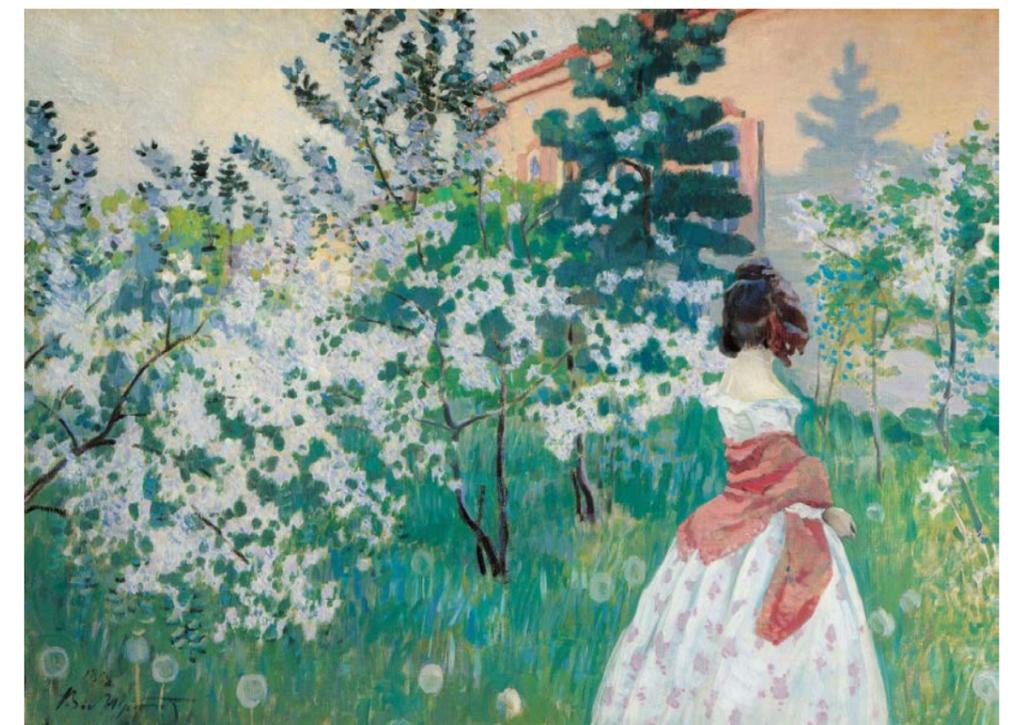
20 Цит. по: [Станюкович В. К. ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 87].

Прямые или косвенные цитаты, намеренные (А. А. Остроумова-Лебедева, «Мыс Фиолент в Крыму (подражание Хиросигэ)», 1903, ГРМ) или ассоциативные сближения (например, на уровне мотивов — снегопада, дождя, волны, стилизованных цветов и ветвей — ирисов, хризантем, мальвы, клематиса, кувшинок, миндаля, вишни: А. А. Остроумова-Лебедева, «Летний сад зимой», 1902, ГРМ; А. Н. Бенуа, «Парад при Павле I», 1907, ГРМ; А. Н. Бенуа, «Король прогуливается в любую погоду», 1898, Одесская картинная галерея; М. В. Якунчикова, «Весло с кувшинками [Весло]», 1896, Музей-заповедник В. Д. Поленова; В. Д. Фалилеев, «Капри. Прибой», 1911, цветная линогравюра (Ил. 3); знаменитая лестница «Волна» архитектора Ф. О. Шехтеля в московском особняке С. П. Рябушинского, 1901–1902) отражают разные грани приближения эстетики модерна к японскому художественному наследию. Интересно отметить и тот повышающий артистический тонус элемент театрализации, который проявился в переодевании самих художниц в кимоно. Вспомним, например, фотографию 1890-х годов Марии Якунчиковой, облаченной в традиционный наряд жительниц Страны восходящего солнца в знак восхищения перед японской культурой, прежде всего, эстампами, изучение которых повлияло на ее собственное мастерство и поэтику гравера, перенесшего приемы ксилографии в область офорта; или «Автопортрет, штудию (Автопортрет на серебряном фоне)» (1915, Художественный музей Турку, Финляндия) художницы финского модерна Хелен Шерфбек. В связи с подобными артистическими тенденциями, примечательна, например, и одна из любимых деталей костюма Борисова-Мусатова — носимый им китайский серебряный браслет, что было не раз отмечено современниками [Станюкович (1915, 1930), 2020. С. 66; Милиоти В. Д. Воспоминания о В. Э. Борисове-Мусатове. ОР ГТГ. Ф. 80. Ед. хр. 1. Л. 1]. За подобными элементами артистической самоподачи скрывались серьезные внутренние мотивировки, связанные с поиском абсолютной визуально-поэтической метафоры, которую художники эпохи модерна стремились разгадать в духовно-созерцательных аспектах дальневосточного искусства.

Глубину внутренних сближений интернациональных основ модерна с японской художественной культурой демонстрирует и тот факт, что уже за хронологическими границами жизни стиля притяжение японской гравюры не теряло своей силы для художников, принимавших непосредственное участие в сложении образной системы модерна. Так, например, в 1930 году на одном из листов альбома Кацусики Хокусая («Манга. Выпуск 6», 1817) из личного собрания (ныне — ГРМ) Анна Остроумова-Лебедева ставит собственный экслибрис, символическая программа которого раскрывает душевную связь между художницей и японским искусством: «Белые инициалы — я», — объясняла Остроумова-Лебедева значение экслибриса. «Их очерчивает тонкая белая линия, которая рисует неправильный шестиугольник. Она создает пространство внутри себя, охватывающее мои инициалы, — это есть моя сущность. И, кроме того, отделяет от внешнего большого пространства, это от вечности, бесконечности. Линия тонкая, хрупкая, ее легко прервать. Также легко, хрупко человеческий переход в вечность. Внутри линии простран-



**Ил. 1**  
Тоёхара Тиканобу. Вечернее цветение вишни. 1896.  
Из серии «Девушки замка Тиёда». Правая и средняя  
части триптиха. Бумага, цветная ксилография



**Ил. 2**  
В. Э. Борисов-Мусатов. Весна. 1898–1901. Холст, масло

ство олицетворяет сферу, в которой живет человек. В ней пять элементов движутся по своим орбитам: 1) луна и звезды, 2) солнце, 3) вода и радуга, 4) ветер, 5) огонь. Внутри моего "Я", в глубине, сидит Будда — идея вечной начальной религиозной мысли» (цит. по: [Остроумова-Лебедева, 2016, с. 98]).

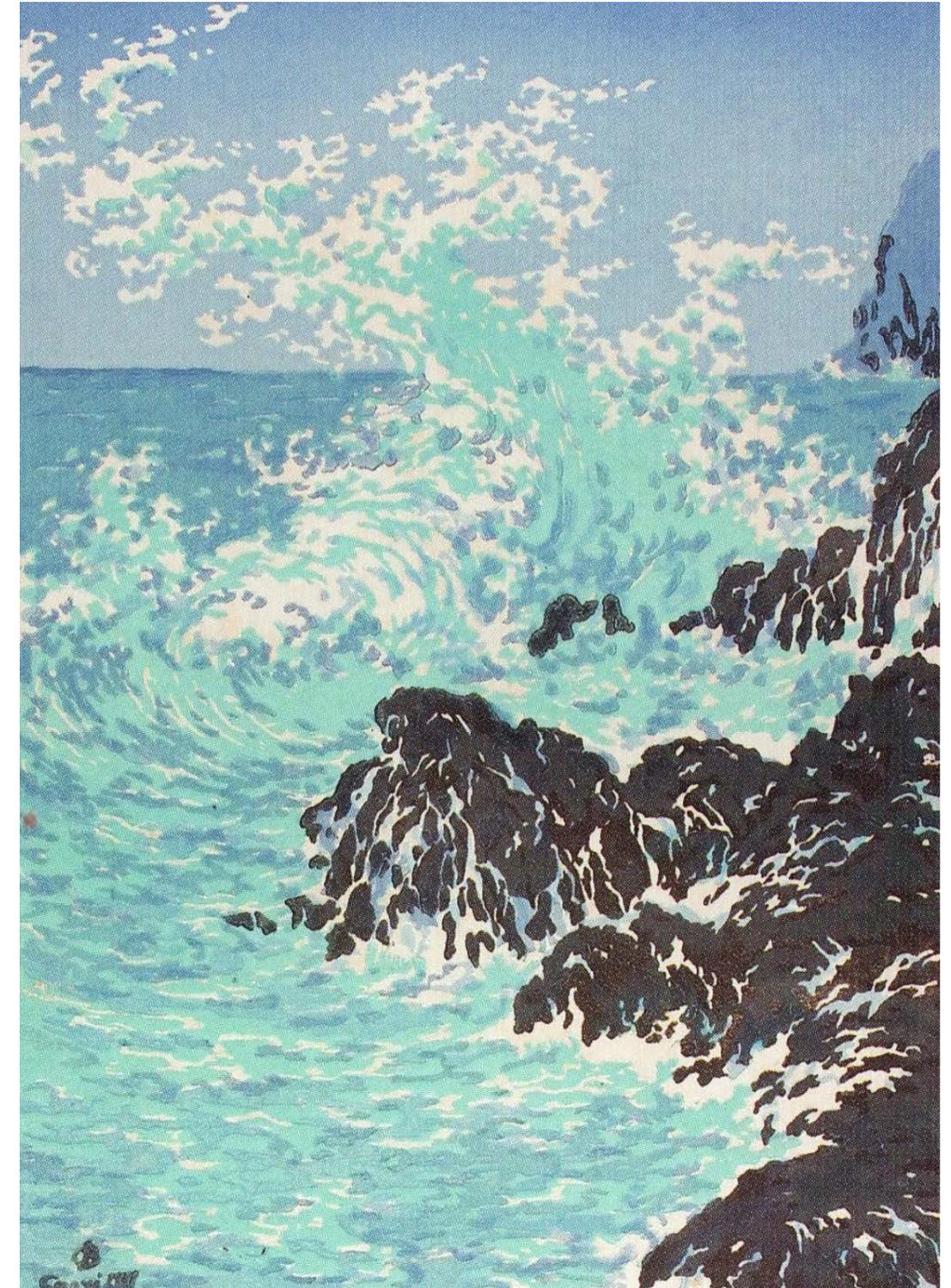
Сразу стоит пояснить, что подобное высказывание обусловлено поэтическими истоками мышления художников рубежа XIX–XX столетий. В этом контексте нельзя не согласиться со справедливым замечанием востоковеда Е. С. Штейнера: «Японизм был вряд ли уникален, но наиболее радикален как революционизирующая текстовая стратегия. Увлечение японской эстетикой явилось последней и самой серьезной из волн европейского ориентализма, в которые Европа уже не раз ныряла, чтобы выкормить и дать язык Другому в себе» [Штейнер, 2010, с. 138]. К этому точному наблюдению стоит лишь прибавить, что характерный для эстетической мысли эпохи модерна синкретизм был связан с особым духовным складом времени, при котором само искусство приобретало статус одной из фаз выражения религиозного чувства. Однако, возможно именно в силу дзен-буддийских импульсов японского искусства его культ не коснулся одного из ведущих мастеров русского модерна — Михаила Врубеля, который, стоит заметить, как и Поль Сезанн (несмотря на использовавшийся последним принцип серийности в варьировании видов горы Сент-Виктуар), не разделял всеобщей япономании<sup>21</sup> (именно поэтому выше мы отметили умозрительный характер поиска японских мотивов в искусстве Врубеля). В связи с ярчайшим представителем русского символизма подобная позиция тем более логически объяснима, чем глубже мы всмотримся в тот Восток, который можно назвать непосредственно врубелевским.

С одной стороны, Врубелю был более близок мир арабских сказок, интерес к которым впоследствии разделил художник «Голубой розы» Василий Милиоти, причем, как в своем творчестве (см., например, высоко ценимую Врубелем милиотиевскую «Сказку» (1904–1905, ГТГ); его же «Телем», 1904–1905, ГТГ), так и в художественно-критической деятельности, в частности, в работе над номером журнала «Золотое руно» (1908, № 3–4), который был посвящен персидскому искусству (в журнале Милиоти заведовал Художественным отделом). В связи с работами самого Врубеля в рассматриваемом контексте стоит вспомнить, прежде всего, «Восточную сказку»<sup>22</sup> (1886, НМ «Киевская картинная галерея»), импульсом к созданию которой послужили «Сказки Шехерезады» («Тысяча и одна ночь»), услышанные художником на французском языке; акварель «Старинный персидский ковер», картину «Девочка на фоне персидского ковра» (обе работы — 1886, НМ «Киевская картинная галерея»).

С другой стороны, по своим истокам Врубель — византиец, корни его искусства уходят именно в этот ареал художественной культуры. Восток Врубеля, прежде всего, — это Византия и Кавказ, синтез которых осуществлен во

21 См., в частности: [Милиоти В. Д. Воспоминания о М. А. Врубеле. ОР ГТГ. Ф. 80. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 4].

22 Подробнее см.: [Киселев, 2022].



Ил. 3

В. Д. Фалилеев. Капри (Прибой). 1911. Бумага, цветная линогравюра (4 доски)

всех его разработках визуального строя ангельского и демонического миров («Демон (сидящий)», 1890, ГТГ; «Демон летящий», 1898–1899, ГРМ; «Демон поверженный», 1902, ГТГ; «Шестикрылый серафим», 1904, ГРМ; «Видение пророка Иезекииля», начало 1906, ГРМ; и др.). Иными словами, «духи» Врубеля — от Византии; их пейзаж — во многом от Кавказа. Именно обращаясь к художественному потенциалу этих территорий, Врубель утверждал новые образные и пластические принципы модерна, рождавшиеся на основе поэтической парадигмы восприятия реальной географии и истории сквозь призму искусства и культуры. В произведениях Врубеля, как и большинства других русских символистов, образно-метафорическое прочтение восточных мотивов приводило к вытеснению документальной и этнографической точности исторических реалий, что было связано с мифотворческими акцентами нового стилистического феномена рубежа столетий — модерна. Своей силы последние, конечно, не теряли; напротив, благодатным подспорьем в их обнаружении служили как путешествия, книги, так, например, и фотографии. Врубель, в частности, ни разу не бывавший на Кавказе, для создания абстрактно-стихийной атмосферы, органично соответствовавшей его образу Демона, использовал снимки с видами Казбека и Эльбруса с гребня между Азау и Донгузоруном [Давыдова, 2021, с. 54–61]). Однако ни натурализма, ни фотографичности в трактовке пейзажных мотивов, окружающих врубелевского восточного героя, мы не найдем. Восток Врубеля — это стихия орнаментальности, психологически насыщенной и преображенной.

Напомню, что к числу первых доступных широкой аудитории работ художника прежде всего относились его иллюстрации, созданные для юбилейного (50 лет со дня смерти поэта) художественного издания собрания сочинений М. Ю. Лермонтова [Лермонтов, 1891–1899], которое с 1890 года готовил к печати книгоиздатель П. П. Кончаловский. Мы сейчас не будем углубляться в анализ тех визуальных интерпретаций, которые дали кавказским мотивам другие участники проекта, однако отметим, что иллюстрации Врубеля к «Демону. Восточная повесть» (1890–1891, ГТГ, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Государственный литературный музей) вызвали далеко не однозначную, почти враждебную реакцию за счет нового пластического метода трактовки форм. Врубель возвышал естественную кавказскую природу до уровня душевной реальности поэтического искусства, уподобляя визуальный строй своих графических произведений не столько привычным видам конкретных мест, сколько преображенным в горниле ритмических соотношений представлениям о них, сформированных синтетичным прочтением поэмы. Именно поэтому создаваемые Врубелем образы, в том числе и навеянные Востоком, обладают той неоднократно отмечавшейся исследователями витальностью, которая напрямую связана с наличием индивидуального ритмического ключа в организации художественной формы, предстающей как синтез узоров на плоскости.

Если Михаил Врубель одним из первых определил византийскую, персидскую и кавказскую грани иконографии русского модерна, то другую восточную грань национальной специфики стиля уже на позднем (финальном) этапе

его существования, опосредованно включающем и импульсы авангардных поисков 1910-х — начала 1920-х годов, наиболее характерно выявил Павел Кузнецов в работах киргизской и туркестанской серий. Для понимания многомерной картины развития разных индивидуальных пластических языков внутри общей поэтической парадигмы модерна — языков, которыми говорили художники исходя из своего внутреннего темперамента, — небезынтересно провести сравнительную аналогию между пламенным, страстно взволнованным узорным языком упомянутой акварели Врубеля «Восточная сказка» и лирически-спокойным декоративизмом «Восточного мотива» (1912–1913, ГРМ) Кузнецова, в котором ритмическая характеристика пространства более, чем у Врубеля, близка созерцательным настроениям дальневосточного искусства. Кстати, в отличие от Врубеля в творчестве Кузнецова можно найти как наглядно выраженные следы вовлеченности художника в творческий опыт переживания японской культуры, так и ассоциативные, проявляющиеся при сравнении эмоционального строя произведений Кузнецова с особой мелодикой и просветленным поэтизмом образов мастеров «искусства повседневности», то есть укиё-э. Совершенно справедливо биограф художника А. А. Русакова указала на внутреннее родство между работами киргизской сюиты Кузнецова (в частности, «Гаданием», 1912, ГРМ) [Русакова, 1977, с. 159] и «Натюрмортом с японской гравюрой» (1912, местонахождение требует уточнения; ранее — собрание А. Ф. Чудновского, Ленинград; позже — Частный музей «Арбат Престиж», Москва) (Ил. 4), программным в своем артистическом лаконизме. Композиционным центром произведения является стилизованный в узнаваемой пластической манере Кузнецова и перенастроенный в характерной для него цветовой гамме парафраз полихромной ксилографии Китагава Утамаро в жанре окуби-э («большие головы») «Та... Западная станция» (конец XVIII в., Christie's, лот 26, 22 марта 2001; 1795–1796, Музей изящных искусств, Бостон; XVIII в., Национальный музей Токио; 1802, Ronin Gallery, Нью-Йорк; другой встречающийся перевод названия — «Западная станция. Красавица в сером кимоно»; следует отметить, что на данном листе из серии «Десять типов женских лиц», изображающих гейшу, от имени которой сохранился только слог «Та...», ткань кимоно варьируется в зависимости от оттиска: в некоторых вариантах различим узор, в некоторых — нет). Внесенное Кузнецовым изменение в цветовую тональность кимоно с серой на голубую говорит о знаково-символическом подходе к изображаемым натурным объектам, при которых индивидуальные образные задачи доминировали над достоверной передачей произведения японского мастера. Иными словами, Кузнецов, продолжая развивать интерпретационную линию восточного искусства в духе модерна, обращается к японской гравюре не как к аутентичному источнику информации о культуре страны, а как к творящему атмосферу символическому образу: для художников рубежа XIX–XX веков своим немногословием японская гравюра открывала высокое содержание декоративного языка формы — оболочки сокровенного. В связи с озвученной выше поэтической логикой построения художественной композиции в модерне добавим, что в этом произведении Кузнецова, как и в его степных,

самаркандских и бухарских композициях 1910-х годов, реализован главный формообразующий принцип, лежавший в основе данного стиля, — все они построены на ритмическом взаимодействии предметного мира в пространстве, которое благодаря особому ликующему золотисто-голубому призвуку палитры Кузнецова приобретает индивидуальный лирико-гармоничный характер. А именно его и искал Кузнецов в своем творчестве: «Мне всегда казалось, что живопись должна быть нежной, ясной, светлой, звучно-сильной, радостно обостренной» [Кузнецов П. В. Автобиографии. РГАЛИ. Ф. 2714. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 7], — писал художник. «Только ритм в пропорции формы и цвета — и есть глубина в искусстве, а искусство покоится на форме и радости» [Стенограмма конференции художников по вопросам о культуре живописи. РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 1. Ед. хр. 1173. Л. 13].

Радость творчества излучают и его «Бухарский натюрморт» (1910-е, Собрание семьи Мамонтовых, Москва), и оживленный арабеск «Натюрморта с сюзানে» (1913, ГТГ), а в случае с «Натюрмортом с японской гравюрой» — танцующее около «красавицы» растение, прислушивающийся к ним кувшин на фоне светлой, наполненной воздухом плоскости. Столь ценное в символизме умение «услышать голос вещей» и воссоздать творимую ими эстетическую ауру, способность преобразить визуальный образ в многомерную метафору, выраженную в лаконичной форме соучаствующих в жизни друг друга мотивов, ощутимы в большинстве натюрмортов Кузнецова классического в контексте развития его образной системы периода 1910-х годов («Натюрморт. Утро», 1916, ГТГ). В это время Кузнецов выходит за рамки символистских иконографических опытов, но не порывает с сущностными открытиями символизма, повлиявшими на психологические аспекты понимания эмоциональной природы художественного образа. Этот момент очень важно учитывать для нахождения верных точек отсчета при анализе цельности образного мира Кузнецова. Присущая его визуальной системе лирико-поэтическая интонация была сформирована творческой атмосферой эпохи модерна, в сложении которой японское искусство ощущать время и видеть мир сыграло одну из решающих ролей.

Если же говорить о сюжетной и тематической эволюции в творчестве Кузнецова конца 1900-х — начала 1910-х годов, то именно Восток позволил ему найти новые источники вдохновения для преодоления кризиса, связанного с изживающими себя образами символизма, дух которого — невидимый, но манящий «сфинкс»<sup>23</sup>, на уровне поэтических чаяний все еще упорно владел художником, не давая, однако, реальных впечатлений для визуального творчества. «Жизненным эликсиром» для Кузнецова стал Восток: «Туркестан — страна неуспокоительного блаженства. Его степное небо, как гигантское зеркало отражает и чудесно преломляет в своих странных миражах громадные города с минаретами, верблюдами, птицами и людьми.

23 Вспоминая о конце 1900-х годов, Кузнецов признавался Абраму Эфросу: «Я тогда в живописи сильно искал вот тех самых сфинксов, которых видел в детстве, — и вдруг вспомнил про степи и поехал к киргизам»

[Эфрос, 1930, с. 104]. Речь шла о сфинксах на фонтанах в Саратове, которые были одним из источников этого иконографического мотива в символистский период творчества художника.



Ил. 4  
Китагава Утамаро. «Та... Западная станция». 1795–1796. Бумага, цветная ксилография

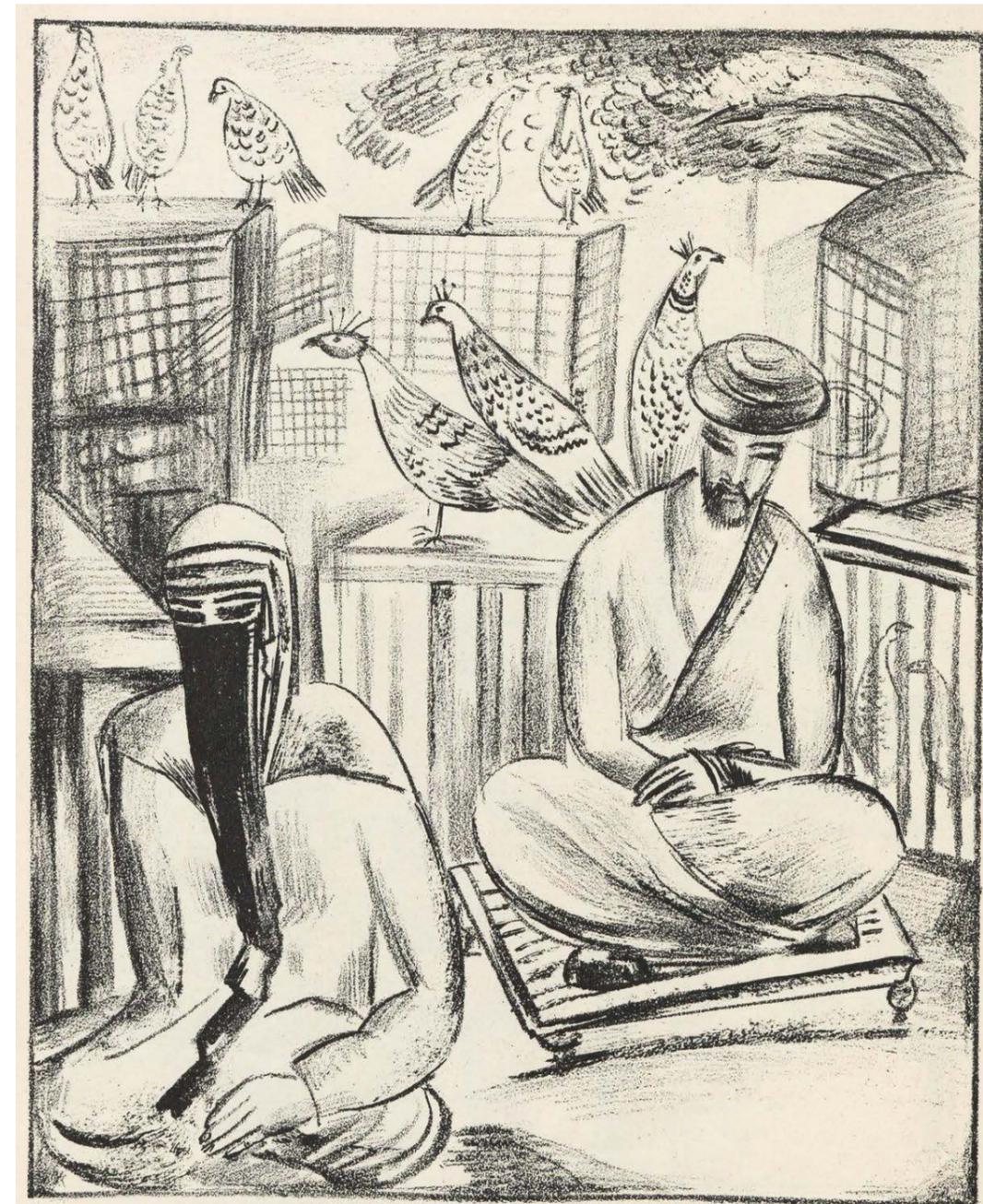
/ Кто достиг увидеть это фантастическое степное небо, тот опередил жизнь на десятки тысяч лет» [Кузнецов, 1923б], — писал Кузнецов в предисловии к альбому литографий «Туркестан. II-я серия рисунков» (1923), созданному, как и альбомы «Туркестан. I-я серия рисунков» и «Горная Бухара», на основе графических материалов от поездок в Среднюю Азию в начале 1910-х годов. Причем главными пространственными ориентирами, подсказавшими многие пластические решения, были степи и Самарканд — «родина человека, животных и птиц» [Кузнецов, 1923б], как с вдохновенной убежденностью постулировал художник (Ил. 5).

Если в конце 1900-х годов среди критики настойчиво распространялось мнение, что Кузнецов не оправдал надежд, исчерпал художественную фантазию, то декабрьская выставка «Мир искусства» 1911 года переломила ситуацию: «Павел Кузнецов выставил свои первые восточные полотна, свою киргизскую сюиту — и как были посрамлены все мы, нетвердые друзья и преждевременные могильщики его дарования!» — замечал Абрам Эфрос [Эфрос, 1930, с. 101–102].

Поездки Кузнецова в киргизские степи, повлекшие его дальше на Восток, начинались, согласно «Автобиографии» художника, в 1908 году<sup>24</sup>. С этого времени до 1914 года он совершил пять поездок в степь и две, в 1912 и 1913 годах, в Среднюю Азию — Ташкент, Самарканд, Бухару, Ходжент. Однако желание окунуться в заволжскую даль развивалось в художнике с детства: «...я наблюдал Волгу, ее могучее течение и бесконечные просторы ее степей, начинающихся с противоположного берега. И эти манящие, таинственные дали неудержимо влекли меня изведать, что за природа открывается там, что за народ ее населяет, какой своеобразный быт меня ожидает. Желание было столь велико, что я... углубился на 150 верст в глубь степей» [Кузнецов П. В. Автобиография. РГАЛИ. Ф. 2714. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 25].

Именно в Заволжье Кузнецов нашел те отрешенные и молчаливые образы, которые спокойно шагнули из реальности на живописную плоскость холста: «Работа в заволжских степях дала мне возможность уйти от схематизма, оторванности от жизни, которую я нашел удивительно изменяющейся в миражной и монументальной природе Киргизии», — писал художник [Кузнецов П. В. Автобиография. РГАЛИ. Ф. 2714. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 7]. Главная интонация его степного кочевья — линия, вытягивающая глубину. Именно она визуализирует ритм бесконечности, идущей навстречу и остающейся позади. Небо, земля, полосы дождевого потока, скользящий очерк кошары (юрты), мягкий абрис фигуры — реальные видения, жизнь которых продлевает художественное полотно. В своей «степной серии» или киргизских «симфониях» Кузнецов достигает подлинного синтеза монументально-декоративной формы и отрешенной поэзии реального образа, превращающегося в емкий

24 Однако А. А. Русакова высказала предположение, что не исключена вероятность совершения первой поездки П. В. Кузнецова в Заволжье в 1907 году. См.: [Русакова, 1977, с. 90].



Ил. 5  
Павел Кузнецов. Туркестан. Автолитографии. II-я серия рисунков. Москва, Петроград: Государственное издательство, 1923. Лист 11. Продавцы птиц

образ-символ (см., например, «Киргизка с барашком», 1910-е, Приморская краевая картинная галерея; «Вечер в степи», 1912, ГТГ).

Киргизскую и Туркестанскую сюиты Кузнецова, созданные в начале 1910-х годов, следует рассматривать как естественный переход художника из абстрактных сфер символизма в область свободных поэтических обобщений, сделанных на основе натуральных наблюдений за природой. В образной трактовке нового для художника восточного пространства преобладают два направления. В ряде картин и рисунков главным действующим героем является открытое пространство горизонта, смыкающего землю и небо, словно звучные регистры выразительных монументальных плоскостей (например, «Дождь в степи», 1912, ГРМ; «Вечер в степи» и «Мираж в степи», обе — 1912, ГТГ; «В степи», 1913, ГТГ; «Стрижка барашков», 1912, ГРМ; «Вечер в степи», 1915–1916, ГРМ; и др.). Другая часть композиций связана с декоративно орнаментированным, замкнутым пространством («Спящая в кошаре», 1911, ГРМ; «В кошаре», около 1910, Астраханская государственная картинная галерея имени П. М. Догадина; и др.). При этом важно отметить, что декоративная чуткость Кузнецова к ритмическому узору новых мест постепенно приобрела более динамичный конструктивный характер за счет игры архитектурными объемами, что нашло выражение в структурно новых элементах «лирической „кубизации“» открытого пространства в среднеазиатских работах 1912–1913 годов и далее (например, «Ханский гарем», 1912, ГРМ; «Продавец птиц» («Птичий базар»), 1912 или 1913<sup>25</sup>, ГРМ; «У водоема Бухара», 1913, Коллекция семьи Березовских, Санкт-Петербург; «Сартянка с барашком», раскрашенная литография из альбома «Горная Бухара», 1923; и др.).

В основе композиционных связей произведений восточного цикла Кузнецова периода 1910-х — начала 1920-х годов лежит точный отбор форм, вторящих друг другу ритмами подобий. Так, например, дугообразно изогнутая спина склоненной женской фигуры перекликается с чередой мягких силуэтов овец или полуовалами холмов и кошар («В степи», 1910-е, Саратовский художественный музей; «Кибитки», вторая половина 1910-х, Астраханская картинная галерея; и др.). В манере написания фигур, условной передаче строгих костюмов-облачений и спокойных поз можно видеть синтез разных влияний — не только натуральных степных, но и художественных, в частности, лаконичного языка древнерусской фресковой живописи (например, «Стрижка барашков», 1912, ГРМ). Примечательно, что Россию также нередко ассоциировали с Востоком, причем, с особой любовью эту мысль культивировали

25 Атрибуция работы «Продавец птиц» (ранее — «Птичий базар») 1913 годом приведена согласно исследованиям первых биографов П. В. Кузнецова — Д. В. Сарабянова [Будкова, Сарабянов, 1975, с. 331, № 207] и А. А. Русаковой [Русаква, 1977, с. 120]. В каталоге собрания Русского музея, изданном в 2008 году, дата названия картины «Продавец птиц» смещена на 1912 год [Русский музей, с. 88, № 476], что, в принципе, не противоречит времени посещения Кузнецовым среднеазиатских городов. Однако на сайте официаль-

ного проекта «Виртуальный Русский музей» картина «Продавец птиц» датирована 1909 годом. Изменение года создания требует дополнительного фактографического подтверждения, так как образность (городская архитектура) и пластический язык («кубистическое» структурирование пространства) произведения не соответствуют стилистическим приемам Кузнецова раннего степного периода. URL: [https://ruseumvrm.ru/data/collections/painting/19\\_20/zhb\\_1175/index.php](https://ruseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zhb_1175/index.php) (Дата обращения: 12.11.2023).

именно художники эпохи модерна разных направлений — от символизма (в частности, Н. К. Рерих) до авангарда. Наталья Гончарова, например, размышляя о движении к «первоисточнику всех искусств — к Востоку» [Гончарова, 1913, с. 1], писала: «В начале своего пути я больше всего училась у современных французов. Эти последние открыли мне глаза, и я постигла большое значение и ценность искусства моей родины, а через него великую ценность искусства восточного» [Гончарова, 1913, с. 1]. Подытоживая, художница резюмировала: «Запад мне показал одно: все, что у него есть, с Востока» [Гончарова, 1913, с. 3]. Подобный путь прошел и Павел Кузнецов, в свое время переживший сильное увлечение искусством Поля Гогена (о «Западном пути на Восток» «русского гогенида» Кузнецова см., например: [Эфрос, 1923, с. 6]).

Все большую поглощенность художника Востоком, позволившую ярче проявиться индивидуальным стилистическим чертам, наглядно демонстрирует вариационный принцип, на котором построены его степные и туркестанские серии. Утро, весна, кормление овец, дождь в степи, пасущиеся верблюды, отдыхающие под чинарами «среднеазиатские халатники», бассейны и водоемы (Ил. 6), ярусно «оркеструющие» воздух тенты — общие сюжетные мотивы, развиваемые Кузнецовым из полотна в полотно. Все это позволяло найти наиболее емкую, обобщающе стилизованную пластическую форму для выражения эмоционального содержания — содержания поэтического, при котором национальные особенности сами по себе не имели принципиального значения (в отличие, например, от упомянутого в начале статьи Верещагина «ташкентского», как его звали современники [Крамской, 1965, с. 160]). Стремление Кузнецова на Восток определяли не история и публицистика, а любовь к поэзии природы, в чем он сам признавался и визуально, и вербально. В предисловии к литографиям в красках «Горная Бухара» (1923) художник писал: «...горный бухарский воздух, пропитанный запахом мускуса, и созерцание красочного великолепия и гармонии доводили человеческое существо до состояния райского блаженства... и я мысленно перенесся в степи на Волге с ее буддистами, огнепоклонниками, поэтами, художниками, мудрецами, верблюдами, птицами, барашками, узорами тканей; и это все было одной культуры, одно целое, нераздельное, проникнутое спокойной созерцательной тайной Востока» [Кузнецов, 1923а]. Действительно, кто от сказки требует точного географического пространства? Кузнецов, как истинный представитель Серебряного века, верил не столько фактам, сколько образам. Проницательно выглядит замечание Василия Милиоти: «Впечатление, получаемое от картин Кузнецова, всегда определенно-цельное, но в то же время трудно определяемое» [Милиоти, 1908, с. 4]. Эту мысль подтверждает и та наглядно заявляющая о себе дистанция, которая существовала между создаваемыми Кузнецовым одухотворенно-монументальными образами и фотографиями с бытовыми мотивами степной жизни, использовавшимися им во время работы над картинами (большинство фотографий ныне хранятся в РГАЛИ). Не документальной правды (опять же в отличие от Верещагина), а метафорического преображения реальности, «поэзы» [Кузнецов П. В.

Автобиография. РГАЛИ. Ф. 2714. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 26], искал Кузнецов в плавных ритмах степной земли, изменчивых барханах облаков или упруго взлетающих ввысь минаретах. Образный строй восточной серии Кузнецова, как и композиций предшествующего периода, визуальнo метафоричен. Идеальный художественный синтез декоративного и эмоционального начал, которого Кузнецов достигает в ряде своих произведений (например, таких как «Вечер в степи», 1915–1916, ГРМ), опирался на интуитивное смешение разных впечатлений в одно целое.

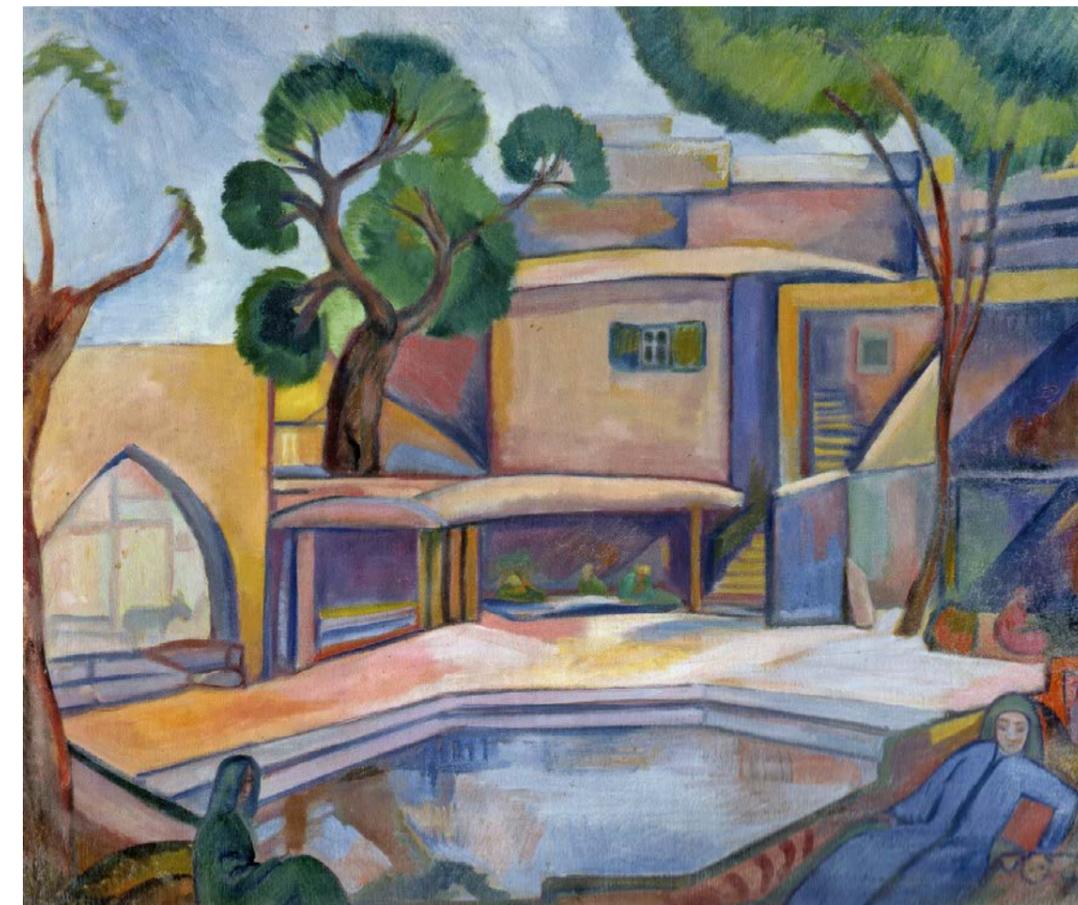
При этом нельзя не учитывать внутренних эволюционных особенностей Востока Кузнецова. Если композициям его киргизской серии присущ умиротворенный характер, то в произведениях, созданных под впечатлением от красок Самарканда, Ташкента и Бухары, куда художник отправился в поисках истоков степной культуры, преобладают более динамичные ритмы и звучные колористические решения. «Чайхане и посетители, сидящие на ярких подушках в красочных переливчатых халатах, пьющие освежающий, ароматический чай, водоемы, бассейны, как в зеркале отражающие всю эту картину, могучие стволы развесистых чинар, ошеломляли своей неожиданностью» [Кузнецов П. В. Автобиография. РГАЛИ. Ф. 2714. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 27], — вспоминал художник среднеазиатские поездки, которые вдохновляли его вплоть до 1920–1930-х годов, внесших новый «виражный» темп в ритмическую гармонию прежних киргизских и туркестанских сюит. Согласно творческой формуле Кузнецова этого времени: «Искусство живописи должно покоиться на радиактиве»<sup>26</sup> (см., например, «Окрестности Еревана», 1930–1931, Собрание семьи Мамонтовых, Москва).

В целом стоит отметить, что если символистская иконография 1900-х годов со временем ушла из искусства Кузнецова, то образные внушения Востока питали созидательную энергию еще очень долго, найдя отражение не только в пейзажной живописи и графике, но и в натюрмортах, в иллюстрациях к арабской сказке Николая Гумилева «Дитя Аллаха» («Аполлон», 1917, № 6–7), театрально-декоративных опытах<sup>27</sup>, а также в портретном жанре<sup>28</sup>, представляющем собой особую область для анализа в связи со многими до сих пор неразрешенными иконографическими вопросами. Восточных загадок Кузнецов оставил немало. «Восточный мотив», например, на петербургской и московской выставках «Мира искусства» 1913 года демонстрировался под названием «Жизнь Востока» [Будкова, Сарабьянов, 1975, с. 330]. «Под чадрой» у Кузнецова оказывались не только названия и даты создания произведений, но и их иконография. Так, например, произошло в случае с «восточной незнакомкой» из собрания Третьяковской галереи под инвентарным номером 8904. Несмотря на то, что это произведение стало вершиной лирического модернизма Кузнецова в области обобщения

26 Цит. по: [Стенограмма конференции художников по вопросам о культуре живописи. РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 1. Ед. хр. 1173. Л. 13].

27 Для Камерного театра А. Я. Таирова в 1914 году Кузнецов оформил пьесу древнеиндийского поэта Калидасы «Сакунтала».

28 См., например: «Портрет Е. М. Бебутовой. Отдых», 1920, частное собрание; «Портрет Е. М. Бебутовой (с кувшином)», 1922, ГТГ; «Сартянка», конец 1910-х — начало 1920-х, ГТГ.



Ил. 6  
П. В. Кузнецов. У водоема. Бухара. 1913. Холст, масло

и динамичной стилизации натуральных форм с целью создания отвлеченного символического образа-портрета, до недавнего времени картина носила название «Киргизка», и лишь в результате специально проведенных исследований в 2010-х годах вернула первоначальное название «Сартянка» (конец 1910-х — начало 1920-х, ГТГ) [Эфрос, 1923; Давыдова, 2013; Кузнецов, 2015]<sup>29</sup>. В контексте интересующей нас общей восточной проблематики, связанной с поэтической направленностью ориентализма эпохи модерн, приведенный эпизод ставит принципиально важный акцент в развитии темы. Визуально-поэтический образ, создававшийся художниками, воспитанными на принципах искусства рубежа XIX–XX столетий, обладающий универсальной синтетической природой, никогда не был выдуманным. Оставаясь наедине с ориентальными мечтами и грезами о «газельных глазах»<sup>30</sup>, художники, прошедшие горнило символизма, сохраняли глубокую внутреннюю связь с реальностью.

В «Востоке» Павла Кузнецова, да и вообще в «Востоке» русского искусства эпохи модерн, не только художник, но и исследователь может утонуть, точно в «море бесконечных возможностей» [Кузнецов, 1923б] (вспоминая характеристику, данную Кузнецовым Туркестану). За пределами сделанного обзора осталось большое количество сюжетов как с участием фигурировавших в настоящем исследовании мастеров, так и нет (самостоятельные темы — Восток художников «Мира искусства» и «Русских сезонов» — Восток Л. С. Бакста, В. А. Серова, А. Н. Бенуа, Н. К. Рериха; Восток «Голубой розы», Восток раннего русского авангарда и др.). Особого внимания в этом контексте заслуживает масштабный анализ, сделанный в главе «Восток и его художественное наследие в творчестве русских художников» в книге М. Г. Неклюдовой: [Неклюдова, 1991, с. 343–364]. Однако данная статья не претендует на исчерпывающее значение в области изучения емкой ориентальной проблематики. Она лишь открывает тему «восточных граней» искусства модерн в разные периоды его стилистического генезиса, акцентируя четыре наиболее характерные и специфические для русских мастеров конца XIX — начала XX столетий области притяжения, которые были связаны с художественной аурой Японии, Византии, Кавказа и Туркестана (требующих в дальнейшем более тщательного рассмотрения, как и Индия, Египет и Арабские страны, Китай, Монголия<sup>31</sup>). Однако даже на примере рассмотренных культурных ареалов можно выявить общее направление в эволюции образной трактовки восточных мотивов художниками раннего модернизма, заключавшееся в их стремлении к достижению все большей артистической свободы и ассоциативной многомерности в интерпретации

реальности. Это движение (и стоявшее за ним романтико-символистское умонастроение) в результате привело к тому, что стиль модерн, возникший на излете XIX века, в истории искусства стал одним из наиболее органичных, а потому сложных по психологии освоения восточных реминисценций пластических языков, синтезировавших исторические (аутентичные) знания о странах с поэтическими представлениями о них в русле собственных традиций.

29 В связи с неправильной атрибуцией названия в хронологическом порядке см.: [Ромм, 1960 («Киргизка»); Алпатов, 1968 («Киргизка»); Будкова, Сарабьянов, 1975, с. 342–343 («Киргизка»); Русакова, 1977, с. 178–179 («Узбечка в парандже»; хотя национальность в рамках советской лексики — верна, однако на героине — чадра); Гофман, 2000, с. 205 («Киргизка (Узбечка)»); ГТГ. Каталог, 2005, с. 209 («Киргизка»)].

30 <...> И за огненными небесами / Обо мне задумалась она, / Девушка с газельими глазами / Моего любимейшего сна», — писал современник Кузнецова Николай Гумилев («Из букета целого сиреней...», 1917).

31 Подробнее см.: [Давыдова, 2018].

## Библиография

- Алпатов, М. В. (1968)**. *Павел Варфоломеевич Кузнецов*. М.: Советский художник.
- Белый, А. (1990)**. *Начало века. Воспоминания*. В 3 т. Кн. 2. М.: Художественная литература.
- Будкова, Л. А., Сарабьянов, Д. В. (1975)**. *Павел Кузнецов*. М.: Советский художник.
- [ГТГ. Каталог] (2005)**. *Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись конца XIX — начала XX века*. Т. 5. М.: Сканрус.
- [Выставка] (1910)**. Выставка картин и рисунков покойного художника В. В. Верещагина и собранной им коллекции японских предметов (принадлежащих вдове его Л. В. Верещагиной). М.: В. Рихтер.
- Гончарова, Н. С. (1913)**. *Выставка картин Наталии Сергеевны Гончаровой. 1900–1913*. М.: В. Рихтер.
- Гофман, И. М. (2000)**. *Голубая роза*. М.: Пинакотeka.
- Грабарь, И. (1902)**. *Японцы // Мир искусства*. № 2. Художественная хроника. С. 31–34.
- Грабарь, И. (1903)**. *Японская цветная гравюра на дереве: очерк*. СПб.: Изд. кн. С. А. Щербатова и В. В. ф. Мекк.
- Давыдова, О. С. (2013)**. *Восточная незнакомка Павла Кузнецова // Художественный мир глазами иностранцев: впечатления, взаимовлияния, новые тенденции*. Сб. статей / отв. ред. Е. Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли. С. 459–478.
- Давыдова, О. С. (2018)**. *Влечение назад. «Древний» город Хара-Хото в иконографии русского символизма (эпизод из творчества Анатолия Микули) // Артикульт*. № 32 (4). С. 121–141.
- Давыдова, О. С. (2019)**. *Между образом и словом: Модест Дурнов в мечтах о модерне // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2018 год*. СПб.: Дмитрий Буланин. С. 55–85.
- Давыдова, О. С. (2021)**. *Поэзия метаморфоз. Цветы и орнаменты Михаила Врубеля // Приложение. № 3 (72)*. М.: Третьяковская галерея.
- де Нерваль, Ж. (1912)**. *Сильвия. Октавия. Изида. Аврелия* / пер. с фр. и вступ. ст. П. Муратова. М.: Кн-во К. Ф. Некрасова.
- Завьялова, А. Е. (2014)**. *Мир искусства. Японизм*. М.: БуксМАрт.
- Киселев, М. Ф. (2022)**. «Восточная сказка» М. А. Врубеля // Киселев М. Ф. О символизме и не только... Избранные труды. М.: Союз Дизайн. С. 173–177.
- Крамской, И. Н. (1965)**. *Письма, статьи*. В 2 т. Т. 1 / сост. и примеч. С. Н. Гольдштейн. М.: Искусство.
- Кузнецов, П. В. (1923а)**. *От Саратова до Бухары // Павел Кузнецов. Горная Бухара. Автолитографии в красках*. М.; Пг.: Государственное издательство. Б. п.
- Кузнецов, П. В. (1923б)**. *От автора // Павел Кузнецов. Туркестан. Автолитографии. II-я серия рисунков*. М., Пг.: Государственное издательство. Б. п.
- [Кузнецов каталог] (2015)**. *Павел Кузнецов: каталог* / [сост. Т. М. Левина, Г. А. Цедрик, Н. О. Чернышева и др.]. М.: Арт-бюро «Классика».
- Ламборн, Л. (2007)**. *Эстетизм*. М.: Искусство—XXI.
- Лебедев, А. К. (1958)**. *Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество*. М.: Искусство.
- Лермонтов, М. Ю. (1891–1899)**. *Сочинения*. Т. I, II. С рисунками художников И. К. Айвазовского, В. М. Васнецова, А. М. Васнецова, М. А. Врубеля и др. М.: Т-во И. Н. Кушнерев и Ко и книжного магазина П. К. Прянишникова.

**[Милюти, В. Д.] В. М-и. (1908)**. *О Павле Кузнецове // Золотое руно*. № 6. С. 3–4.

**Неклюдова, М. Г. (1991)**. *Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века*. М.: Искусство.

**Николаева, Н. С. (1996)**. *Япония — Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI — начало XX века*. М.: Изобразительное искусство.

**Остроумова-Лебедева, А. А. (2003)**. *Автобиографические записки*. В 3 т. Т. I–II. М.: Центрполиграф.

**Остроумова-Лебедева, А. А. (2016)**. *А. П. Остроумова-Лебедева — художник и коллекционер* (авт. ст. Г. Павлова, Т. Чудиновская) // Альманах. Выпуск № 476. СПб.: Palace Edition.

**Познанская, А. В. (2006)**. *Сквозь призму ноктюрна: японизм в России // Уистлер и Россия. К 150-летию Государственной Третьяковской галереи / науч. ред. Г. Б. Андреева, М. Ф. МакДональд*. М.: Сканрус. С. 118–126.

**Рерих, Н. К. (1914)**. *Книга первая*. М.: Издание И. Д. Сытина.

**Ромм, А. Г. (1960)**. *Павел Кузнецов*. М.: Советский художник.

**Русакова, А. А. (1977)**. *Павел Кузнецов*. Л.: Искусство.

**[Русский музей] (2008)**. *Русский музей. Живопись первой половины XX века (К) // Альманах*. Выпуск № 226. СПб.: Palace Edition.

**Сиренев, Ю. [Анисимов Ю. П.] (1919)**. *Японеска // Записки Передвижного Общественного театра*. Выпуск 17. С. 9.

**Станюкович, В. К. (2020)**. *Виктор Борисов-Мусатов. Монография [1915, 1930] // Венок Виктору Борисову-Мусатову / сост. Э. Н. Белонович. Саратов: Общество друзей Саратовского музея, СГХМ имени А. Н. Радищева*. С. 37–115.

**[Указатель] (1896)**. *Указатель Выставки японской живописи в Императорской Академии художеств // Отв. Общество поощрения художеств*. СПб.: Типо-литография Р. Голике.

**Фар-Беккер, Г. (2004)**. *Искусство модерна*. Köln: Könenmann.

**Штейнер, Е. (2010)**. *Картинки быстротечного мира. Взгляд из наших дней на встречу двух миров // Новый мир*. № 2. С. 126–143.

**Щербатов, С. А. (2000)**. *Художник в ушедшей России*. М.: Согласие.

**Эфрос, А. (1923)**. *Юбилейный эпизод. Павел Кузнецов. Пять фрагментов к двадцатилетию его искусства // Русское искусство*. № 2–3. С. 5–14.

**Эфрос, А. (1930)**. *Профили*. М.: Федерация.

**Bing, S. (1888)**. *Programme // Le Japon artistique*. № 1. Pp. 1–10.

**Burty, Ph. (1872a)**. *Japonisme I // La Renaissance littéraire et artistique*. № 2. 18 Mai. Pp. 25–26.

**Burty, Ph. (1872b)**. *Japonisme II // La Renaissance littéraire et artistique*. № 8. 15 Juin. Pp. 59–60.

**Burty, Ph. (1872c)**. *Japonisme III // La Renaissance littéraire et artistique*. № 11. 6 Juillet. Pp. 83–84.

**Burty, Ph. (1872d)**. *Japonisme IV // La Renaissance littéraire et artistique*. № 14. 27 Juillet. Pp. 106–107.

**Burty, Ph. (1872e)**. *Japonisme V // La Renaissance littéraire et artistique*. № 16. 10 August. Pp. 122–123.

**Burty, Ph. (1873)**. *Japonisme VI // La Renaissance littéraire et artistique*. № 1. 8 February. Pp. 3–5.

**Burty, Ph. (1878)**. *Le Japon ancien et le Japon modern // L’Art: revue hebdomadaire illustrée / dir. Eugène, V. T. 15 (A. 4, T. 4)*. Pp. 241–264.

**[Catalogue illustré] (1888)**. *Catalogue illustré de l’Exposition internationale de blanc et noir*. Paris: E. Bernard.

**Goncourt, E. de (1884)**. *Chérie*. Paris: Charpentier.

**[Japanomania] (2016)**. *Japanomania in The Nordic Countries. 1875–1918*. Ed. By G. P. Weisberg, A.-M. von Bonsdorff, H. Selkokari. Brussels: Mercatorfonds.

**Pas d’auteur (1884a)**. *L’exposition des XX. L’Art jeune. Premier article // L’Art Moderne*. № 6. 10 février. Pp. 41–43.

**Pas d’auteur (1884b)**. *L’exposition des XX. L’Art jeune. Second article // L’Art Moderne*. № 7. 17 février. Pp. 49–51.

**Pas d’auteur (1884c)**. *L’Art jeune // L’Art Moderne*. № 10. 9 mars. Pp. 73–75.

**Tschudi-Madsen, S. (2013)**. *The Art Nouveau Style*. Mineola, New York: Dover Publications.

**van Tilborgh, L. (2009)**. *Van Gogh et le Japon*. Amsterdam: Van Gogh Museum.

**Yoko, T. (2002)**. *Japonisme. In Fin de Siècle Art in Belgium*. Antwerp: Petraco-PANDORA.

## Список иллюстраций

**Ил. 1.** Тоёхара Тиканобу. Вечернее цветение вишни. 1896. Из серии «Девушки замка Тиёда». Правая и средняя части триптиха. Бумага, цветная ксилография. И.: 35×23,8; л. 37,1×25,1; И.: 35,4×24; л. 37,1×25,2. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Ранее — собрание А. А. Остроумовой-Лебедевой

Источник изображения — отсканировано с изд.: А. П. Остроумова-Лебедева — художник и коллекционер (авт. ст. Г. Павлова, Т. Чудиновская) // Альманах. Выпуск 476. СПб.: Palace Edition, 2016. С. 122, № 133

**Ил. 2.** В. Э. Борисов-Мусатов. Весна. 1898–1901. Холст, масло. 68,5×96. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Источник изображения — URL: https://www.tg-m.ru/articles/2–2020–67/liricheskie-ekspressii-odinokie-mechty-borisova-musatova-k-yubileyu-khudozhnika?ysclid=lovmqubi jw982133064

**Ил. 3.** В. Д. Фалилеев. Капри (Прибой). 1911. Бумага, цветная линогравюра (4 доски). 30,3×21,6; 31,4×22,7. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Источник изображения — URL: https://en.600dpi.net/kitagawa-utamago-0001905/

**Ил. 4.** Китагава Утамаро. «Та... Западная станция». 1795–1796. Бумага, цветная ксилография. 37,7×25,3. Музей изящных искусств, Бостон

Источник изображения — URL: https://en.600dpi.net/kitagawa-utamago-0001905/

**Ил. 5.** Павел Кузнецов. Туркестан. Автолитографии. II-я серия рисунков. Москва, Петроград: Государственное издательство, 1923. Лист 11. Продавцы птиц

**Ил. 6.** П. В. Кузнецов. У водоема. Бухара. 1913. Холст, масло. 73,5×87,7. Коллекция семьи Березовских, Санкт-Петербург

Источник изображения — отсканировано с изд.: *Три петербургские коллекции // Альманах*. Выпуск 553. СПб.: Palace Editions, 2019. Т. II: Коллекция семьи Березовских. С. 58, № 72

## References

**Alpatov, Mikhail (1968)**. *Pavel Varfolomeyevich Kuznetsov*. Moscow: Soviet Artist. [In Russ.]

**Belyi, Andrei (1990)**. *The beginning of the century. Memories*. In 3 volumes. Book 2. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura. [In Russ.]

**Budkova, Lyubov and Sarabianov, Dmitry (1975)**. *Pavel Kuznetsov*. Moscow: Soviet Artist. [In Russ.]

**[State Tretyakov Gallery. Catalogue] (2005)**. *State Tretyakov Gallery. Catalogue of the collection. Painting of the end of XIX — beginning of XX century*. Moscow: Scanrus. Vol. 5. [In Russ.]

**[Exhibition] (1910)**. *Exhibition of paintings and drawings by The late artist V. V. Vereshchagin and his collection of Japanese objects (belonging to his widow L. V. Vereshchagina)*. Moscow: V. Richter. [In Russ.]

**Goncharova, Natalia (1913)**. *Exhibition of paintings by Natalia Sergeevna Goncharova. 1900–1913*. Moscow: V. Richter. [In Russ.]

**Hoffmann, Ida (2000)**. *Blue Rose*. Moscow: Pinakothek. [In Russ.]

**Grabar, Igor (1902)**. *The Japanese // World of Art*. No 2. Artistic chronicle. Pp. 31–34. [In Russ.]

**Grabar, Igor (1903)**. *Japanese colour woodblock prints: sketch*. Saint Petersburg: Edited by S. A. Shcherbatov and V. V. f. Meck. [In Russ.]

**Davydova, Olga (2013)**. *Oriental stranger Pavel Kuznetsov // Artistic world through The eyes of foreigners: impressions, mutual influences, new trends*. Collection of articles. Edited by Elena Dmitrievna Fedotova. Moscow: Monuments of Historical Thought. Pp. 459–478. [In Russ.]

**Davydova, Olga (2018)**. *The attraction back. “Ancient” city of Khara-Khoto in The iconography of Russian symbolism (episode from The work of Anatoly Mikuli) // Artikult*. № 32 (4). Pp. 121–141. [In Russ.]

**Davydova, Olga (2019)**. *Between Image and Word: Modest Durnov in Dreams of Modernism // Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 2018*. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin. Pp. 55–85. [In Russ.]

**Davydova, Olga (2021)**. *Poetry of metamorphoses. Flowers and ornaments by Mikhail Vrubel*. Moscow: The Tretyakov Gallery. Appendix. № 3 (72) [In Russ.]

**de Nerval, J. (1912)**. *Sylvia. Octavia. Isis. Aurelia*. Translated by and introduction Pavel Muratov. Moscow: K. F. Nekrasov’s book. [In Russ.]

**Zavyalova, Anna (2014)**. *The world of art. Japonism*. Moscow: BooksMart. [In Russ.]

**Kiselev, Mikhail (2022)**. *On Symbolism and not only... Selected works*. М.: Soyuz Dizayn. Pp. 173–177. [In Russ.]

**Kramskoy, Ivan (1965)**. *Letters, articles. In two volumes*. Vol. 1. Compiled and annotated by S. N. Goldstein. Moscow: Art. [In Russ.]

**Kuznetsov, Pavel (1923a)**. *Mountain Bukhara. Autolithographs in colours*. Moscow; Petrograd: State Publishing House. [In Russ.]

**Kuznetsov, Pavel. (1923б)**. *Turkestan. Autolithographs. 2nd series of drawings*. Moscow; Petrograd: State Publishing House. [In Russ.]

**[Kuznetsov catalogue] (2015)**. *Pavel Kuznetsov: catalogue*. Compiled by Tatiana Levina, Galina Tsedrik, Natalia Chernysheva et al. Moscow: Art Bureau “Classics” [In Russ.]

**Lambourne, Lionel (2007)**. *Aestheticism*. Moscow: Art—XXI. [In Russ.]

**Lebedev, Andrei (1958).** Vasily Vasilyevich Vereshchagin. Life and creativity. Moscow: Art. [In Russ.]

**Lermontov, Mikhail (1891–1899).** *Works.* Vol. I, II. With drawings by artists I. K. Aivazovsky, V. M. Vasnetsov, A. M. Vasnetsov, M. A. Vrubel and others. Moscow: T-vo I. N. Kushnerev and Co. and P. K. Pryanishnikov's bookshop. [In Russ.]

**[Milioti, Vasily] V. M-i (1908).** *About Pavel Kuznetsov* // *Zolotoe runo.* № 6. Pp. 3–4. [In Russ.]

**Neklyudova Militsa (1991).** *Traditions and innovation in Russian art of the late XIX — early XX century.* Moscow: Art. [In Russ.]

**Nikolaeva, Natalia (1996).** *Japan — Europe. Dialogue in Art. The middle of the XVI — The beginning of the XX century.* Moscow: Fine Arts. [In Russ.]

**Ostroumova-Lebedeva, Anna (2003).** *Autobiographical notes.* In 3 vol. Moscow: Tsentrpoligraf. Vol. I–II. [In Russ.]

**Ostroumova-Lebedeva, Anna (2016).** *Anna Petrovna Ostroumova-Lebedeva — artist and collector.* (Authors of the articles: Galina Pavlova, Tamara Chudinovskaya) // *Almanac.* Issue 476. Saint Petersburg: Palace Edition. [In Russ.]

**Poznanskaya, Anna (2006).** *Through The prism of nocturne: Japaneseism in Russia* // Whistler and Russia. To The 150th Anniversary of the State Tretyakov Gallery. Edited by G. B. Andreeva, M. F. MacDonald. Moscow: Scanrus. Pp. 118–126. [In Russ.]

**Roerich, Nikolai (1914).** *Book One.* Moscow: I. D. Sytin Publishing House. Pp. 242–246. [In Russ.]

**Romm, Abram (1960).** *Pavel Kuznetsov.* Moscow: Soviet Artist. [In Russ.]

**Rusakova, Alla (1977).** *Pavel Kuznetsov.* Leningrad: Art. [In Russ.]

**[Russian Museum] (2008).** *Russian Museum. Painting of the first half of the twentieth century (K)* // *Almanac.* Issue 226. Saint Petersburg: Palace Edition. [In Russ.]

**Sirenev, Yulian [Anisimov, Yulian] (1919).** *Japoneska* // *Notes of the Mobile Public Theatre.* Issue 17. P. 9. [In Russ.]

**Stanyukovich, Vladimir (2020).** *Viktor Borisov-Musatov. Monograph [1915, 1930]* // *Wreath to Viktor Borisov-Musatov.* Compiled by Eleonora Nikolayevna Belonovich. Saratov: Society of Friends of the Saratov Museum, A. N. Radishchev State Art Museum. Pp. 37–115. [In Russ.]

**[Index] (1896).** *Index of the Exhibition of Japanese Painting at The Imperial Academy of Arts.* Accountability by Society for The Encouragement of Arts. Saint Petersburg: Typo-lithography by R. Golike. [In Russ.]

**Fahr-Becker, Gabriele (2004).** *Art Nouveau.* Köln: Könemann. [In Russ.]

**Steiner, Eugene (2010).** *Pictures of a fleeting world. A View from Our Days Towards Two Worlds* // *Novy Mir.* № 2. Pp. 126–143. [In Russ.]

**Scherbatov, Sergei (2000).** *The Artist in Gone Russia.* Moscow: Soglasie. [In Russ.]

**Efros, Abram (1923).** *Anniversary epilogue. Pavel Kuznetsov. Five fragments to The twentieth anniversary of his art* // *Russian Art.* № 2–3. Pp. 5–14.

**Efros, Abram (1930).** *Profiles.* Moscow: Federation. [In Russ.]

**Bing, Samuel (1888).** *Programme* // *Le Japon artistique.* № 1. Pp. 1–10. [In French]

**Burty, Philippe (1872a).** *Japonisme I* // *La Renaissance littéraire et artistique.* № 2. 18 Mai. Pp. 25–26. [In French]

**Burty, Philippe (1872b).** *Japonisme II* // *La Renaissance littéraire et artistique.* № 8. 15 Juin. Pp. 59–60. [In French]

**Burty, Philippe (1872c).** *Japonisme III* // *La Renaissance littéraire et artistique.* № 11. 6 Juillet. Pp. 83–84. [In French]

**Burty, Philippe (1872d).** *Japonisme IV* // *La Renaissance littéraire et artistique.* № 14. 27 Juillet. Pp. 106–107. [In French]

**Burty, Philippe (1872e).** *Japonisme V* // *La Renaissance littéraire et artistique.* № 16. 10 August. Pp. 122–123. [In French]

**Burty, Philippe (1873).** *Japonisme VI* // *La Renaissance littéraire et artistique.* № 1. 8 February. Pp. 3–5. [In French]

**Burty, Philippe (1878).** *Le Japon ancien et le Japon moderne* // *L'Art: revue hebdomadaire illustrée.* Directeur de publication Eugène Véron. (T15, A4, T4). Pp. 241–264. [In French]

**[Catalogue illustré] (1888).** *Catalogue illustré de l'Exposition internationale de blanc et noir.* Paris: E. Bernard. [In French]

**Goncourt, E. de (1884).** *Chérie.* Paris: Charpentier. [In French]

**[Japanomania] (2016).** *Japanomania in The Nordic Countries. 1875–1918.* Edited by Gabriel P. Weisberg, Anna-Maria von Bonsdorff, Hanne Selkokari. Brussels: Mercatorfonds.

**Pas d'auteur (1884a).** *L'exposition des XX. L'Art jeune. Premier article* // *L'Art Moderne.* № 6. 10 Février. Pp. 41–43. [In French]

**Pas d'auteur (1884b).** *L'exposition des XX. L'Art jeune. Second article* // *L'Art Moderne.* № 7. 17 Février. Pp. 49–51. [In French]

**Pas d'auteur (1884c).** *L'Art jeune* // *L'Art Moderne.* № 10. 9 Mars. Pp. 73–75. [In French]

**Tschudi-Madsen, Stephan (2013).** *The Art Nouveau Style.* Mineola, New York: Dover Publications.

**van Tilborgh, Louis (2009).** *Van Gogh et le Japon.* Amsterdam: Van Gogh Museum.

**Yoko, Takagi (2002).** *Japonisme. In Fin de Siècle Art in Belgium.* Antwerp: Petraco-PANDORA.

## Illustrations

**III. 1.** Toyohara Chikanobu. Evening cherry blossom. 1896. From the series “Girls of Chiyoda Castle”. The right and middle parts of the triptych. Color woodblock print on paper. l.: 35×23.8; l. 37.1×25.1; l.: 35.4×24; l. 37.1×25.2. The State Russian Museum, St. Petersburg. Previously the collection of A. A. Ostroumova-Lebedeva

Image source — scanned from the edition: A. P. Ostroumova-Lebedeva — artist and collector (author G. Pavlova, T. Chudinovskaya) // *Almanac.* Issue 476. SPb.: Palace Edition, 2016. P. 122, No 133

**III. 2.** V. E. Borisov-Musatov. Spring. 1898–1901. Canvas, oil. 68.5×96. The State Russian Museum, St. Petersburg

Image source — URL: [https://www.tg-m.ru/articles/2-2020-67/liricheskie-ekspressii-odinokie-mechty-borisova-musatova-k-yubileyu-khudozhnika?ysclid=lovmqubi\\_jw982133064](https://www.tg-m.ru/articles/2-2020-67/liricheskie-ekspressii-odinokie-mechty-borisova-musatova-k-yubileyu-khudozhnika?ysclid=lovmqubi_jw982133064)

**III. 3.** V. D. Falileev. Capri (Surf). 1911. Colour linocut print (4 boards) on paper. 30.3×21.6; 31.4×22.7. The State Tretyakov Gallery, Moscow

Image source — scanned from the edition: Whistler and Russia. To the 150th anniversary of the State Tretyakov Gallery / edited by G. B. Andreeva, M. F. MacDonald. Moscow: Scanrus, 2006. P. 125

**III. 4.** Kitagawa Utamaro. “Ta...Western Station”. 1795–1796. Color woodblock print on paper. 37.7×25.3. Museum of Fine Arts, Boston

Image source — URL: <https://en.600dpi.net/kitagawa-utamaro-0001905/>

**III. 5.** Pavel Kuznetsov. Turkestan. Autolithographs. II-series of drawings. Moscow, Petrograd: State Publishing House, 1923. Sheet 11. Sellers of Birds

**III. 6.** P. V. Kuznetsov. At the reservoir. Bukhara. 1913. Canvas, oil. 73.5×87.7. Collection of the Berezovsky family, St. Petersburg

Image source — scanned from the edition: Three Petersburg collections // *Almanakh.* Issue 553. St. Petersburg: Palace Editions, 2019. Vol. II: Collection of the Berezovsky family. P. 58, No 72